

FERNANDO CHUECA GOITIA, HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA

Por CARLOS SAMBRICIO

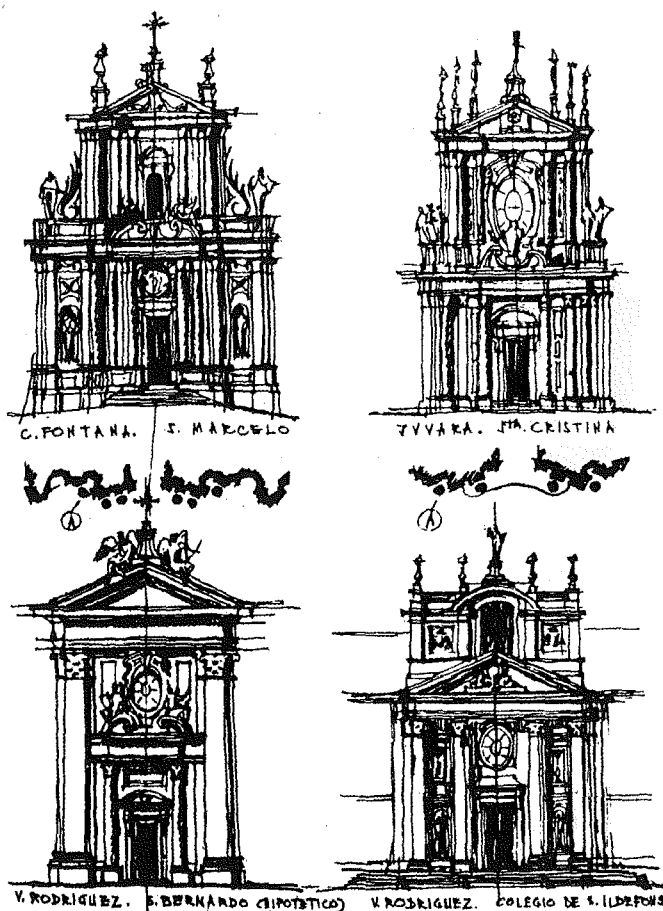
Dice Kant que los turcos, cuando viajan, suelen caracterizar los países según su vicio genuino, y que, usando de esta manera, él comprendía la tabla siguiente: 1.ª Tierra de las modas (Francia); 2.ª Tierra del mal humor (Inglaterra); 3.ª Tierra de los antepasados (España); 4.ª Tierra de la ostentación (Italia); 5.ª Tierra de los títulos (Alemania); 6.ª Tierra de los señores (Polonia)...

¡Tierra de los antepasados...! Por lo tanto, no nuestra, no libre propiedad de los españoles actuales. Los que antes pasaron siguen gobernándonos y forman una oligarquía de la muerte, que nos oprime. «Sabélo —dice el criado en las Coéforas—, los muertos matan a los vivos».

Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote»

En 1960 la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México proponía, como tema de Seminario, el estudio de *Fernando Chueca Goitia: su obra teórica entre 1947 y 1960*. Dirigido por Juan de la Encina —aquel exilado vasco que se llamó Ricardo Gutiérrez Abascal—, la realización de dicho curso suponía un reconocimiento a la reflexión llevada a cabo por Chueca y entiendo debe valorarse como el homenaje que un discípulo de Ortega en el exilio hiciera a un joven que, desde el interior, buscara abrir una nueva vía de reflexión, a quien en esos momentos rompía, en la rígida disciplina de la Historia del Arte y la Arquitectura, con un saber empírico¹.

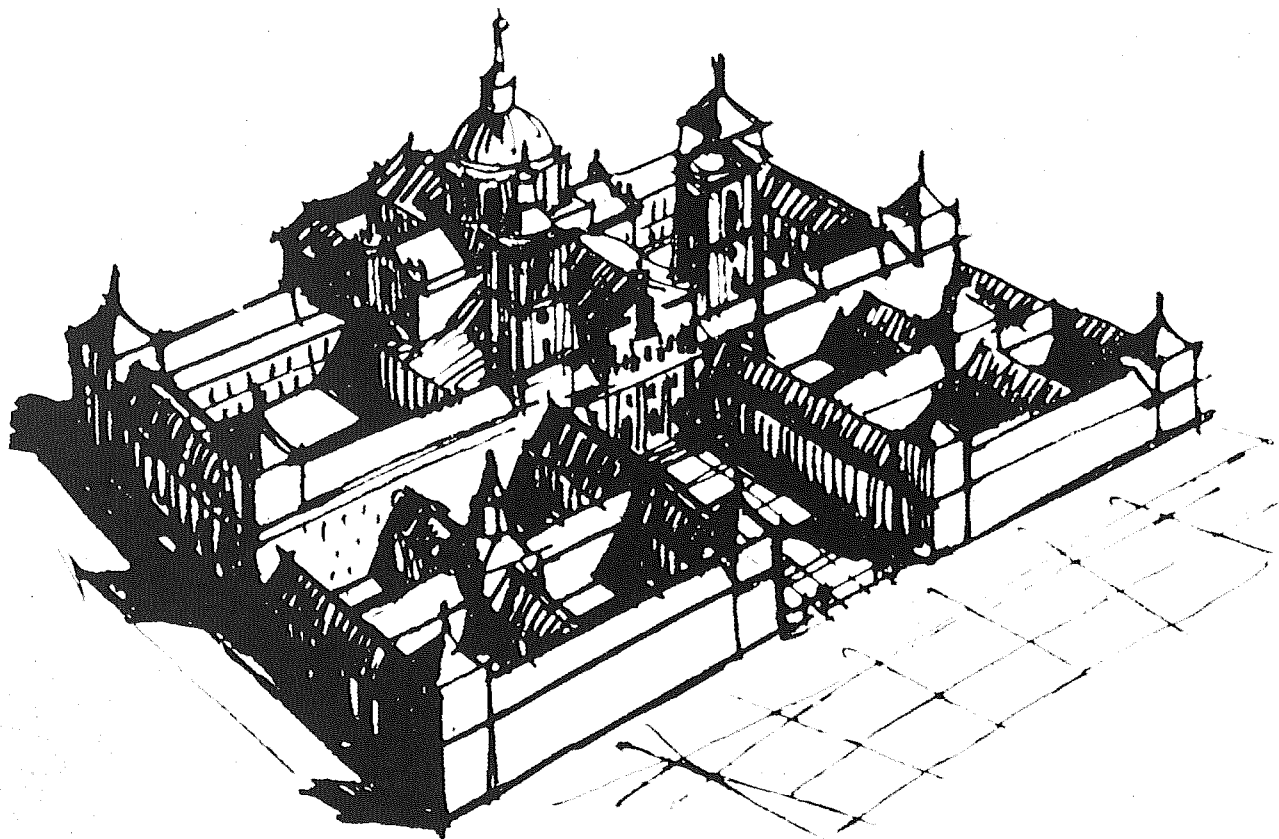
Juan de la Encina y Chueca pertenecían a generaciones bien distintas: si el uno había iniciado su andadura intelectual en Bilbao, en la década de los diez, marchando posteriormente —por consejo de Ortega— a Alemania para estudiar historiografía del Arte, años más tarde sería nombrado en Madrid Director del Museo Nacional de Arte Moderno, marchando en 1938 a México, donde se incorporaría a aquel mítico Centro que fue el Colegio de España. Si Juan de la Encina era la España del exilio, Chueca representaba por el contrario la generación que, con menos de treinta años, había perdido la Guerra. Arquitecto en junio de 1936, en 1940 fue depurado profesionalmente² sufriendo idéntica sanción a la que recibiera, por ejemplo, García Mercadal. Miembro activo de la FUE en sus años de estudiante —sobre él aparecen noticias en *APAA*, revista de los alumnos de Arquitectura—, colaborador de *La Barraca* (para quien llegó a dibujar alguna escenografía)³ e integrado —en la medida en que pudiera estarlo un joven estudiante de arquitectura— en los núcleos intelectuales madrileños, antes de 1936 Chueca se había interesado ya en la historia de la arquitectura y el estudio de las humanidades; y reflejo de esta inquietud fue su participación en el viaje al Mediterráneo que, en el verano de 1933, organizó la Facultad de Filosofía de la Complutense y donde trató tanto a algunos de los profesores presentes (D. Manuel Gómez Moreno, Lafuente Ferrari, Camps...) co-



Estudios de alzados barrocos.

mo a alumnos (Julián Marías, Carmen Ortueta, Luis Díez del Corral...).

Guiado durante sus años de estudiante por López Otero, Chueca frecuenta el archivo de Planos de la Academia de San Fernando, así como el Gabinete de Dibujos que Lafuente Ferrari dirige en la Biblioteca Nacional (son los momentos en que se realiza la excepcional exposición sobre Piranesi) e inicia sus estudios sobre la arquitectura española de la segunda mitad del XVIII publicando, junto con Carlos de Miguel, un primer trabajo sobre una maqueta encontrada, modelo que identifica con un proyecto para el Palacio de Buenavista. Becario en julio de 1936 en La Magdalena, tras la Sublevación marcha a San Sebastián donde (él lo ha contado en distintas ocasiones), al embarcar para pasar a Francia, pierde la maleta que contiene la documentación que pensaba utilizar en la elaboración de un libro sobre la *Arquitectura del '800*. De regreso al Madrid republicano, y convertido en capitán de Ingenieros, durante toda la Guerra colaboraría con el



El Escorial. Casas reales.

Servicio de Recuperación de Obras de Arte, dependiendo de Gómez Moreno y Angulo Íñiguez⁴.

Tras la Guerra, Chueca prosigue –sin duda de la mano de D. Manuel Gómez Moreno y de Lafuente Ferrari– sus estudios sobre la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII, busca entrar en la Escuela de Arquitectura como ayudante de Torres Balbás, pero, tras ganar una oposición, al estar depurado y considerado como «desafecto», se le impedirá –como también ocurrirá a Gaya Nuño– tomar posesión de la plaza; se une en amistad con D. Pablo Gutiérrez Moreno (aquel «D. Pablito» cantado por Carande en su *Galería de Raros*⁵) e inicia su actividad de conferenciante colaborando –junto a Camps, Lafuente Ferrari, M^a Elena Gómez Moreno, con quienes había coincidido en el crucero de 1933– en las *Misiones de Arte* que Gutiérrez Moreno organiza. Pero además, el joven Chueca frecuenta medios y círculos bien distintos: a través de Torres Balbás conoce a D. Emilio García Gómez; por Gómez Moreno frecuenta, en el Instituto Diego Velázquez, a Gaya Nuño o Paco Abbad; en el café Gijón se reúne con el poeta Suárez Carreño o el pintor Caneja; en el entorno de la Galería Biosca –donde d’Ors organiza su Academia Breve– conoce a Zabaleta, Cossío, Ferrant o Maruja Mallo... Son, todos ellos, ambientes bien distintos a los de las revistas *Escorial* o *Revista de Estudios Políticos*, como él mismo cuenta en su *Materia de recuerdos*; y consciente de que España se divide entre ...*Ellos y Nosotros* (y yo formaba parte de la desvalida casta de los «Ellos», no participando del acogedor y tibio «Nosotros», dirá en sus recuerdos) la vuelta de Ortega, en 1945, tuvo que ser un aldabonazo especial-

mente significativo para quien, de forma indirecta, formaba ya parte de un grupo intelectualmente coherente.

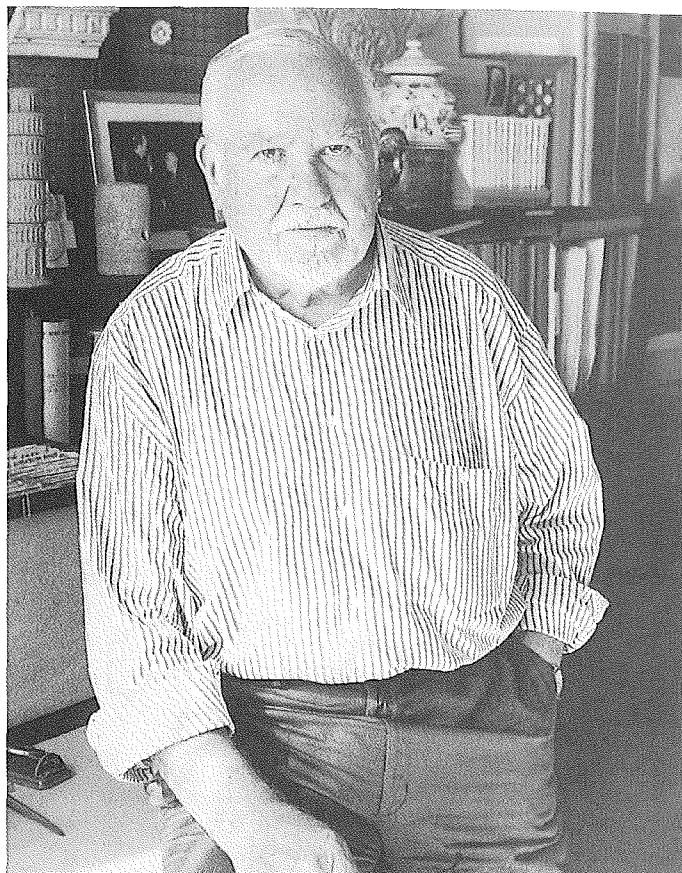
Tras su vuelta de Argentina y Portugal, Ortega pronuncia en el Ateneo de Madrid, en 1946, su primera conferencia sobre la «*Idea del Teatro*» destacando ...*Casi todo es hoy en Occidente ruina, pero bien entendido, no por la guerra. La ruina preexistía, estaba ahí ya. Por ello, apuntaba, es preciso y urgente que ... las nuevas generaciones deberían ponerse a la restauración de un mundo en ruinas, de una cultura destrozada y de una pintura en ruinas. Recientemente, Gregorio Morán ha comentado no sólo el contenido de la conferencia sino cuál fue su repercusión en el ambiente político y cultural de la época. Crítica frente a su realidad, el panorama que se ofrecía al historiador del arte estaba lejos de ser alentador; y para valorar aquella realidad convendría releer lo escrito por Gaya Nuño sobre, por ejemplo, Sánchez Cantón y entender, en consecuencia, cuál tuvo que ser la opinión de Chueca tanto frente a los que Ortega denominaba «los almo-gávares de la erudición» como a aquellos otros que Lafuente Ferrari llamara «energúmenos del verbalismo*⁶». Una cultura en ruinas y una pintura en ruinas: también, podemos añadir, una arquitectura en ruinas; pero, sobre todo, una falaz valoración de la historia, de cuál debía ser su función y cuál su sentido.

Chueca se aproxima a la historia –y sin duda ese es uno de sus mayores alicientes– desde frentes bien distintos, adquiriendo esta amplitud de miras con el trato directo de los que serán sus maestros: por Lafuente Ferrari (y por amigos como Garagorri o Marías) entiendo y valora la reflexión de Ortega sobre la tradi-

ción y el pasado; gracias a Torres Balbás aprende a enfrentarse al monumento; y a través de Gómez Moreno, valora el documento y aprende a deducir cuanto éste esconde o refleja. ¿Tiene sentido buscar otras referencias en su cultura, citar otros nombres? Dos vienen inmediatamente a la mente: el primero, Unamuno, por cuanto es constante referencia en su obra escrita, por cuanto que Chueca reitera insistentemente su dependencia intelectual de la intrahistoria unamuniana. A través de Unamuno —a quien, por edad, no ha conocido pero que sin embargo deja en él profunda huella— Chueca asume la idea de «hispanizar» la arquitectura, viendo la salvación de la arquitectura española en su propia sustancia; de él toma incluso la referencia al casticismo, entendiendo que «castizo» deriva de *casta*, así como *casta* del adjetivo *casto*, puro. «Casticismo» significa voluntad por entender la esencia; «casticismo» refleja la voluntad por entender no tanto la superficie (la metáfora unamuniana a las olas del mar, a las olas de la historia, que ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol) como la intrahistoria *continua* y *silenciosa*, como el fondo del mar; y si el testimonio filosófico de Unamuno fue la irrupción del hombre en la filosofía, la ambición de Chueca será entender qué significa la *tradición eterna* en arquitectura, cómo alcanzar a valorarla como protagonista de la historia.

El segundo nombre que quizá pudiera citarse es el de Vicente Lampérez, aquel que en los comienzos del siglo debate y polemiza por encontrar el sentido de una posible arquitectura nacional. Cabría establecer una relación entre la preocupación existente entre los arquitectos del 98 sobre una posible arquitectura nacional y el problema planteado por Ortega en su conferencia del Ateneo (*las nuevas generaciones deberían ponerse a la restauración de un mundo en ruínas, de una cultura destruida*), pero la preocupación de Lampérez es ya ajena a un Chueca con problemas y preocupaciones distintas. Aquellos, los regeneracionistas de principios de siglo, ni tan siquiera eran ya para él —como lo fueran antes para Ortega— «hermanos mayores»... *Hércules barbados que tomaron sobre sí la pronunciación de ciertas y elementales barbaridades que habían de ser forzosamente dichas*; ellos fueron, ciertamente, quienes, por vez primera, se interesaron por la «conciencia nacional⁷»; pero la problemática a la que se enfrentaron tenía poco en común con la existente en la España de comienzos de los cuarenta. Porque desde la valoración de la historia, lo que en un principio interesa a Chueca es el sentido y el concepto de la tradición.

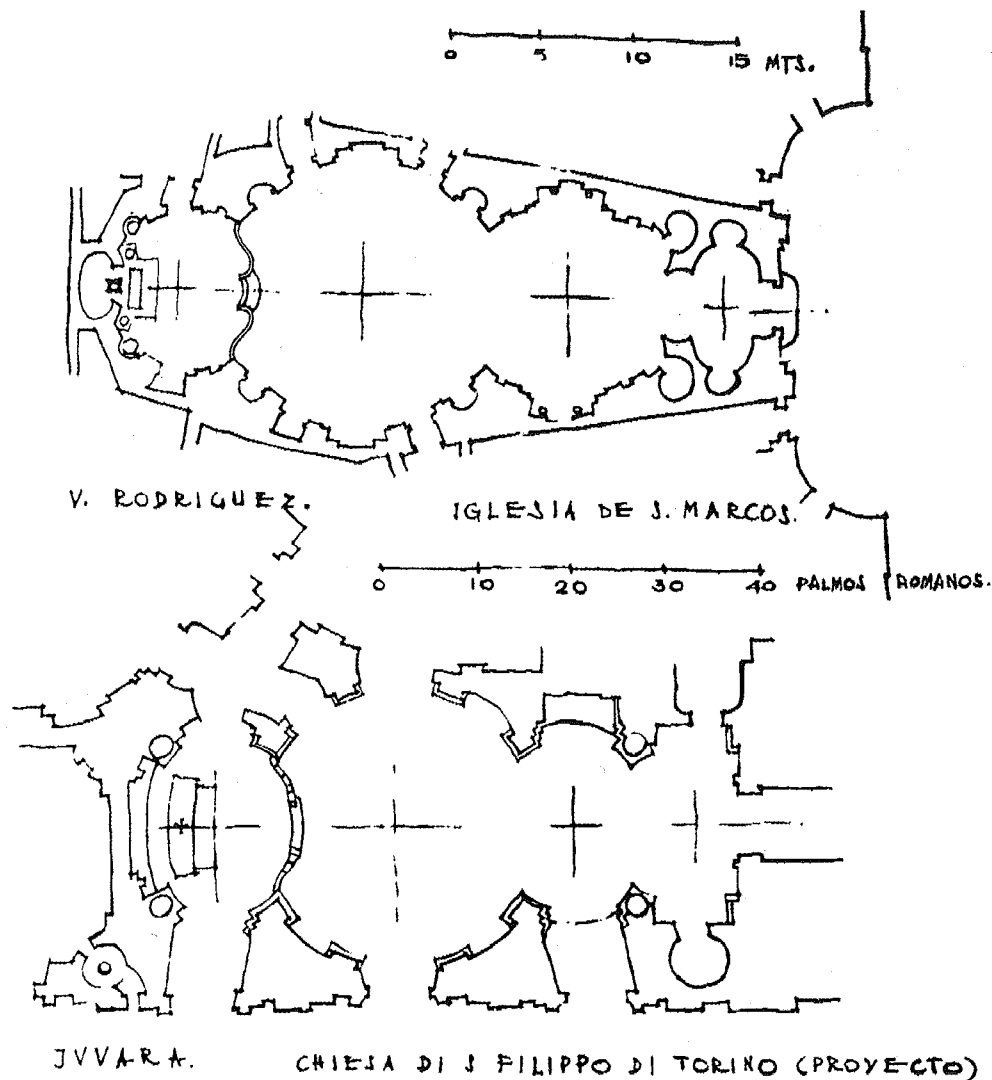
Chueca será unamuniano en su voluntad por ensalzar... *la metáfora de eternidad que percibía en el «mar» de la meseta castellana y en los inalterables ritmos de la vida rural española*, por su interés en tomar lo *puro* como base de su reflexión, por atisbar lo castizo en la profundidad de la arquitectura nacional. Pero será igualmente orteguiano por su interés en hacer frente a un pensamiento europeo: Valery o Matila C. Ghyka son citados en sus primeras obras, tomados como referencia, como punto de argumentación. Retomando a Madariaga, podríamos recordar cómo *Unamuno y Ortega ... son los protagonistas de las dos corrientes de pensamiento que alumbró la generación del 98... una ve la salvación de España en su propia*



sustancia; otra, en su renovación por la influencia y el ejemplo de Europa⁸. Chueca mantiene la dualidad entre la reflexión sobre la propia sustancia y el estudio de Europa; pero será sobre todo orteguiano por su voluntad de entender, de pensar, de cómo hacer frente... *a un concepto que no ha sido nunca nuestro elemento*, de entender cómo el estudio de la historia deberá llevarle no ya al abandono del pasado sino a su integración en una nueva forma de entender y valorar.

Desde 1906, y primero en artículos como *Las fuentecillas de Nuremberg* y más tarde en las *Meditaciones del Quijote*, Ortega había apuntado —y la idea era más que actual en la década de los cuarenta, cuando algunos reclamaban la necesidad de unas *Directrices arquitectónicas de un Estilo Imperial*— cómo... *el error de los tradicionalistas no consiste en su amor a la tradición, sino en su incapacidad para conservarla, porque lo que ellos pretenden es llevar el presente al pasado⁹*, señalado más adelante cómo *el pasado nos salva del presente creando un robusto porvenir*. Tras comentar en las *Meditaciones* cómo... *tenemos que ir contra la tradición, mas allá de la tradición¹⁰*, Ortega reclamaba la necesidad de liberarse de la superstición del pasado, *no dejándonos seducir por él como si España estuviese inscrita en su pretérito*.

Chueca nace, intelectualmente, de la influencia de Ortega y su presencia es evidente en toda su primera

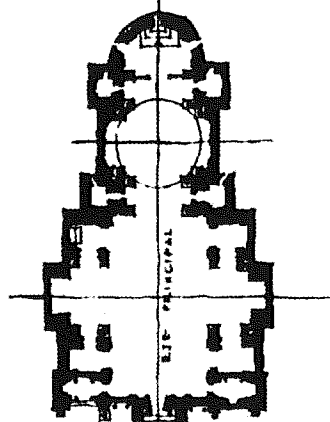


Estudio de plantas barrocas.

obra, la que se extiende de 1941 a 1960. Quizá el joven estudiante de Arquitectura, responsable de la FUE, pudo conocer directamente al Ortega que, en enero de 1930, hablara ante aquellos mismos estudiantes sobre la *Misión de la Universidad*; en cualquier caso sí sabemos que, en torno a 1945 o 1946, asiste («en algunas ocasiones», matiza Marías) a las tertulias que antes del tardío almuerzo madrileño y dos horas antes de la cena se celebran en el local de la *Revista de Occidente* y a las que asisten, entre otros, José Ruiz-Castillo, Díez del Corral, Maravall, García Gómez, García Valdecasas, Laín, Zubiri, Edgar Neville, Julio Camba, Domingo Ortega, Díaz Cañabate, Caro Baroja, José Germain, el propio Marías y circunstancialmente, cuando está en Madrid, Ortega¹¹. Por ello es fácil imaginar que Chueca vive el ambiente de las primeras conferencias de Ortega en Madrid y que, formando parte de su entorno, sin duda asiste a aquellas intervenciones: la conferencia en el Ateneo, en mayo de 1946; los cursos desarrollados en 1948 («Una interpretación de la historia universal») o en 1949 («El hombre y la gente»), de los que tenemos noticia no sólo por la carta que D. Angel Chueca envía a su hijo —y que éste reproduce en *Materia de recuerdos*— sino por la descripción que otro conocido (Luis Martín Santos) da en *Tiempo de silencio*¹².

Ortega influye en el joven Chueca tanto desde su crítica a la tradición (expresada años antes, en las *Meditaciones*) como desde su deseo de generar una nueva cultura: respecto al primer aspecto había comentado, en su introducción al texto, cómo ...*El lector descubrirá... incluso en las más remotas divagaciones de estas páginas, los latidos de una preocupación patriótica. El que los escribió, y aquellos a quienes van dirigidos, nacieron espiritualmente con la negación de una España senil. Pero la negación aislada es un acto de impiedad. Cuando el hombre pío y honorable niega algo, contrae la obligación de erigir una nueva afirmación... Habiendo negado una España, nos encontramos en la honorable coyuntura de descubrir otra. Por tanto, si alguien penetra en lo más íntimo y personal de nuestras meditaciones, nos descubrirá dirigiendo, con los más humildes poderes de nuestra alma, experimentos de una España nueva*. Se planteaba así el doble debate sobre fondo y forma por cuanto que, entendía, uno y otro no eran una misma cosa. Fondo y forma, apuntaría, venían a ser como la dirección y el camino; la dirección marca la intención, la orientación, pero recorrer el camino enteramente es llegar a la meta de la plena realización. Y la idea, formulada por un Lafuente Ferrari próximo a Chueca, su-

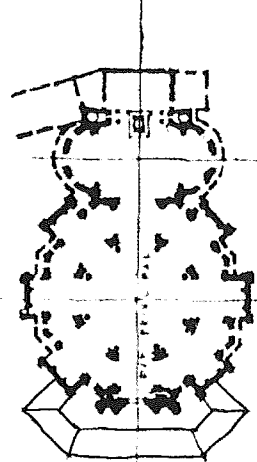
STA. MARIA IN CAMPITELLI - ROMA.



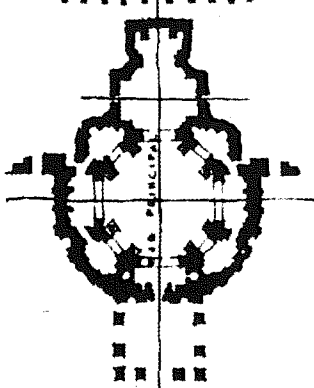
LOS INVALIDOS PARIS.



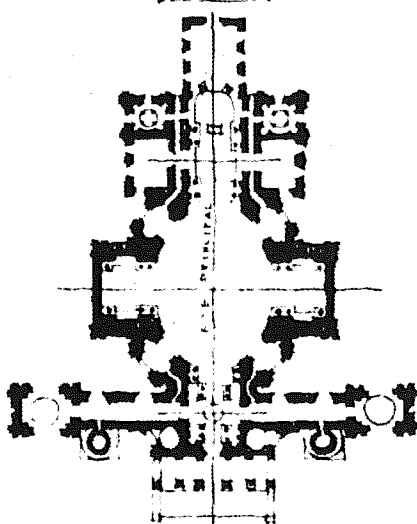
LA SALUTE - VENEZIA



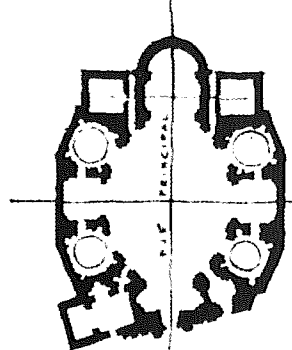
CLAUSTRO



LA SUPERGA - TURIN.



S. CARLOS BORROMEO - VIENNA.



S. GIACOMO AL CORSO - ROMA.

Estudio de plantas barrocas.

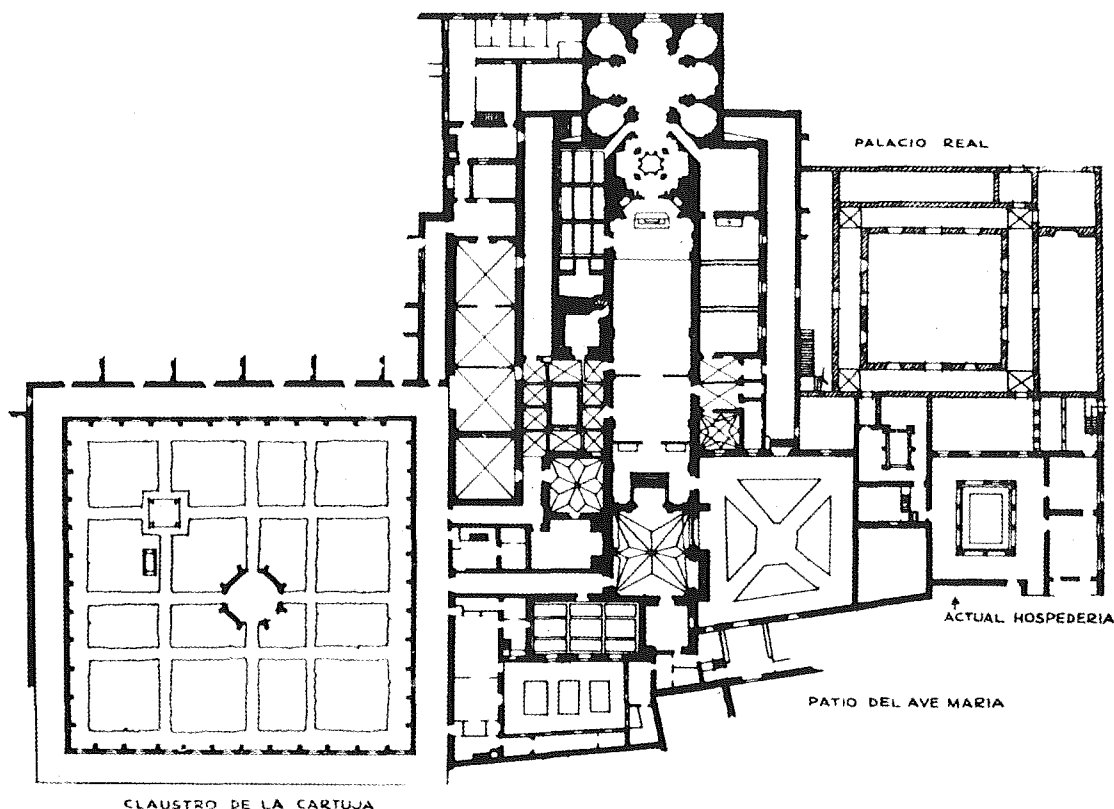
pone aceptar la propuesta orteguiana *en arte es nula toda repetición: cada estilo que aparece en la historia puede engendrar un cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico*¹³.

Asume Chueca la reflexión esbozada en los años anteriores a la Guerra sobre la búsqueda de «lo español», tanto la reflexión sobre el «alma» de lo español que caracterizara el pensamiento de Ortega como las opiniones de Unamuno sobre el casticismo o los consejos dados por Azorín sobre la necesidad de descubrir «la continuidad nacional». Y si aquellos buscaron establecer las bases de un debate sobre la continuidad de la historia, Torres Balbás jugaba, igualmente, un papel más que singular al insistir sobre la necesidad de estudiar la historia de la arquitectura, remarcando cómo *...un análisis de la historia de la arquitectura acertado y vital no producirá nunca la imitación y menos la copia*¹⁴. Contrario a quienes reclamaban la definición de un nuevo «estilo español» por cuanto que ello suponía establecer las bases de un falso y desgraciado casticismo, Torres Balbás proponía *desdeñar lo episódico de una arquitectura histórica para ir a su entraña*¹⁵; y buscando profundizar en la «intrahistoria» unamuniana, en aquella tradición eterna que, como señalara Unamuno en su *En torno al casticismo*, vive

en el fondo del presente, Torres Balbás rechazó en sus trabajos el estudio de formas pertenecientes al pasado buscando por el contrario reflexionar sobre el *alma*, sobre la esencia de lo español, reclamando la necesidad de definir lo que entendía eran *...las cualidades comunes a todas las épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes*¹⁶.

Consciente, como señalara Simmel, de cuanto la moda (el estilo) es expresión de lo efímero, de la cultura del snob que ignora el sentido de lo imperecedero (*Seele* versus *Geist*, Alma frente a Espíritu, había señalado un Tönnies estudiado por Ortega, como comenta Orringer), Torres Balbás reclamó en sus trabajos la necesidad de definir las citadas *cualidades esenciales y permanentes*. Por ello, y de forma insistente, propondría estudiar la arquitectura de nuestro país recorriendo sus ciudades, sus pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos (los monumentales y los modestos ejemplos de la arquitectura popular), destacando cómo era en sus formas donde se podía percibir una tradición secular, donde mejor se podía apreciar el espíritu constructivo de la raza¹⁷.

Asumiendo que el debate sobre la existencia de



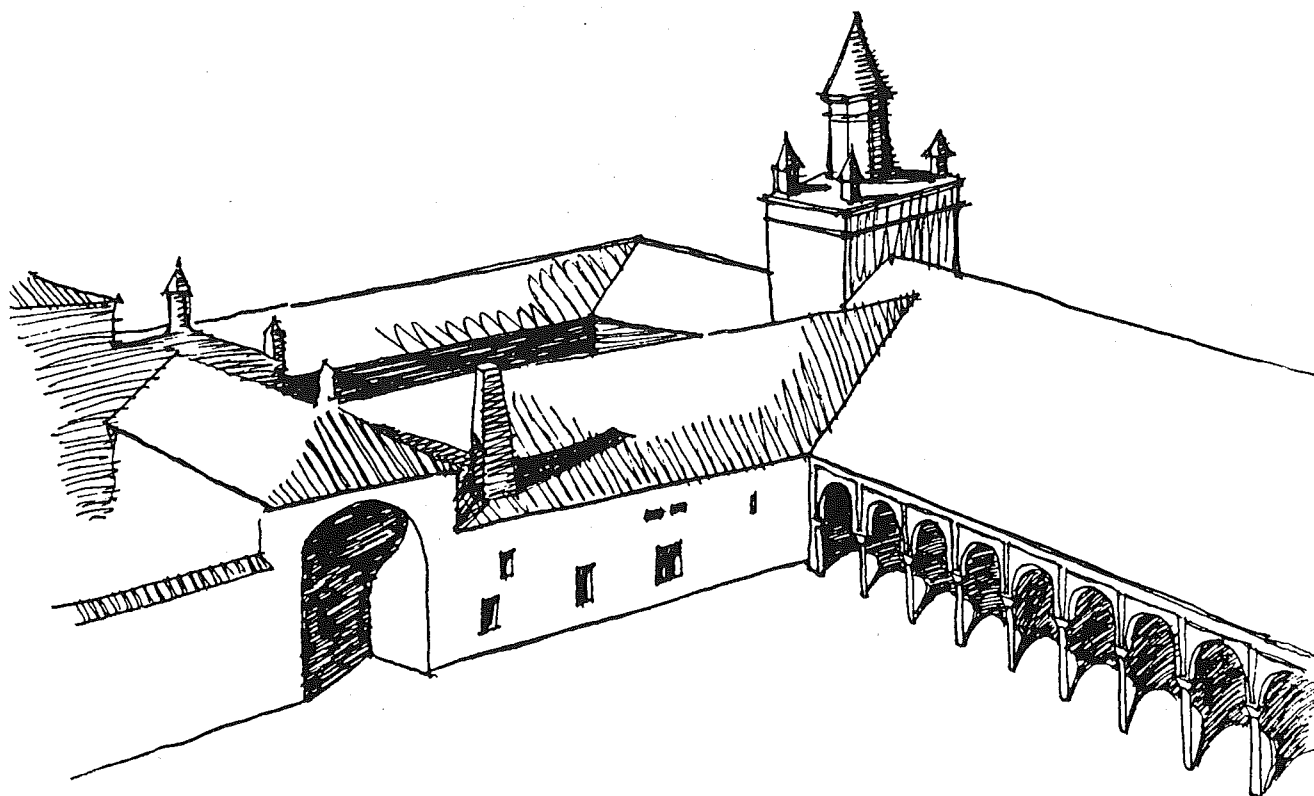
El Paular. Planta del Monasterio.

un «estilo español» partía de una premisa falsa, por cuanto que en España no ha habido un único estilo arquitectónico, habiéndose desarrollado paralelamente estilos importados (*no sabemos qué quiere decir estilo español ¿se refiere al Mudéjar, Renacimiento, Herreriano, Barroquismo? Únicamente una audaz ignorancia puede emplear ese término*¹⁸), Torres Balbás centró su preocupación –en sus primeros artículos publicados– tanto en el estudio de la arquitectura popular, entendiendo que era allí donde descansaba *la verdadera tradición, la tradición eterna*¹⁹, como en la arqueología árabe y cristiana. Y, en este sentido, al reflexionar sobre las notas características de la arquitectura española, destacaría cómo éstas no se encontraban *...en las grandes construcciones de todos los tiempos, tan admiradas, sino en esos rincones encantados que contemplamos rápidamente en nuestras peregrinaciones*²⁰.

La contradicción de Torres Balbás será valorar la arquitectura popular como única opción a la «arquitectura nacional», olvidando la argumentación que hiciera Unamuno al señalar cómo *los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historia los primeros; se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana*. Además, tras su marcha a Granada abandona la crítica arquitectónica (fue él quien, por vez primera, esbozara los supuestos de la moderna crítica arquitectónica en España) centrando su actividad en los estudios sobre arqueología medieval. Por ello, cuando a comienzos de los cuarenta Chueca se aproxima a Torres Balbás, no sólo se acerca al erudito sino a quien, años antes, había participado en la reflexión de Ortega, de Unamuno o, incluso, de Azorín.

El Torres Balbás de los años veinte cambió en la década de los treinta al dejar de lado su labor de crítico y centrar sus esfuerzos en eruditos trabajos sobre arqueología medieval islámica y cristiana. Aquel quiebro –realizado antes de la Guerra Civil– fue, en mi opinión, una de las grandes tragedias de la arquitectura española: porque, si bien Torres Balbás abre una nueva vía a la restauración arquitectónica, su actividad como crítico se perdía y la línea tan brillantemente abierta por él se diluía, sin que nadie retomase tal actividad. Es cierto que Lacasa, por ejemplo, optó por la reflexión, apuntando las diferencias existentes –como hiciera Behne en Alemania– entre funcionalistas y racionalistas, defendiendo lo que llama una «arquitectura impopular» frente a quienes, como Le Corbusier, propugnan la definición de una nueva academia. Pero Chueca, en los años cuarenta, poco tiene en común con tal actitud, máxime cuando el problema fundamental de aquellos años (la reconstrucción de una España destruida) se plantea desde la reivindicación del pastiche, de un falso tradicionalismo concebido como alternativa al debate mantenido en los años treinta.

¿En qué ambiente intelectual se mueve Chueca en los comienzos de los 40 y cuál es su formación? Como él mismo señala en su *Materia de recuerdos*, al acabar la Guerra siente formar parte de una «generación perdida» por cuanto que *había que empezar, tras aquellos años vacíos, la profesión, las actividades propias, la vida en suma. Pero se empezaba con un considerable retraso.... Me impidieron por entonces ser arquitecto. Depurado profesionalmente (no tenía apoyos oficiales ni privados... entonces consideré que no tenía más remedio, ya que no podía hacer arquitectura, que contemplar la que otros habían hecho y decir algo de ella... de*



Hacienda de Torquemada, Sevilla. (*Invariantes castizos...*)

ahí viene mi vocación de historiador)²¹; encuentra apoyo en Gómez Moreno y en Torres Balbás, quien desde la Cátedra de Historia de la Arquitectura le alienta a estudiar el monumento, pero también en López Otero, que le anima en sus trabajos sobre la arquitectura de la Ilustración, o en D. Pablo Gutiérrez Moreno, que le incorpora a sus *Misiones de Arte* y le facilita iniciar su actividad de conferenciante. Pero, junto a los maestros de otra generación, es necesario destacar las influencias que Lafuente Ferrari, Marías o —como cuenta en su *Materia de recuerdos*— el joven Garagorri tuvieron en él, por cuanto son estos contactos los que le llevan tanto al estudio de Ortega como a la reflexión sobre Unamuno, los que le enfrentan al sentido que debe tener la historia y el estudio de la arquitectura del pasado.

En 1940 Chueca escribe —en colaboración (¿?) con Carlos de Miguel— un segundo libro editado casi diez años más tarde: tras haber publicado, antes de Guerra, un pequeño texto sobre la arquitectura de la segunda mitad del XVIII, tomando como pretexto haber encontrado en el Palacio de Buenavista una maqueta de un edificio que ambos tomaron por un proyecto para el lugar, su segundo trabajo será —aprovechando la convocatoria, en 1939, de un concurso de ensayo convocado por la Academia de San Fernando— la monografía sobre *Juan de Villanueva*, texto que irá acompañado poco más tarde de dos más que importantes artículos sobre Ventura Rodríguez. Aquellos trabajos todavía marcan hoy un punto de inflexión en la historiografía española, y ello porque Chueca, abandonando la erudición formal y el carácter positivo que caracteriza aquellos momentos, plantea su trabajo tanto desde la historia del pensamiento como desde la voluntad por enfrentarse a la historia a partir del análisis del monumento.

En el *Villanueva* de 1940, aparecen tanto referencias a la historia de las ideas (a la historia del pensamiento arquitectónico) como se plantea, por vez primera, una forma de ver el edificio entendiéndola desde la composición; estudia tanto el significado de las ruinas en la segunda mitad del XVIII como profundiza en el sentido de los tratados de arquitectura, en el carácter que tienen los estudios sobre la geometría, en la valoración del espacio. Entendiendo —como apunta Ortega— *que cada estilo que aparece en la historia puede engendrar un cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico*²², al oponer la obra de Villanueva a la de Ventura Rodríguez —y definir qué entiende por barroco mudéjar, qué por barroco clasicista y qué por clasicismo— y contraponer dos formas distintas de entender la arquitectura, su intención no es jerarquizar una sobre otra sino, por el contrario, entender cómo *la verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad y obtener de ellos, por este procedimiento, un máximo de reverberaciones culturales*²³.

Los primeros textos de Chueca se plantean pues desde una triple referencia: lectura del monumento (coherente con las enseñanzas de Torres Balbás), lectura del documento (y aquí la presencia de Gómez Moreno es indudable), pero también, y paralelamente, su voluntad por *reconstruir o hacer presentes los supuestos latentes, las creencias tácitas de un hecho, dicho u obra de arte del pasado mediante una técnica de la reminiscencia* que, como hiciera Ortega, llamará historia, *técnica de la conversación y amistad con los muertos*²⁴. Lejos de la erudición gratuita (del «extrarradio de la cultura» criticado en las *Meditaciones*), la histo-



Vigevano (Italia). Gran plaza. (*Breve Historia del Urbanismo*).

ría se convierte para Chueca en un sistema, una labor fundamentalmente reflexiva, buscando comprender cuál ha sido la realidad del pasado. Y si Velázquez servía a Ortega —como señala Marías— para demostrar cuán ilícito era encerrar a un español en la circunstancia de su identidad (por cuanto que, señalaba, *toda circunstancia está encajada en otra más amplia*)²⁵, llevándole a romper las barreras del arte nacional, Chueca buscará entender y explicar la obra de Villanueva desde la actividad de los arquitectos franceses e italianos de la Razón, del mismo modo que se enfrenta a Ventura Rodríguez desde la referencia a su formación romana, a la obra de arquitectos como Guarini o Fuga.

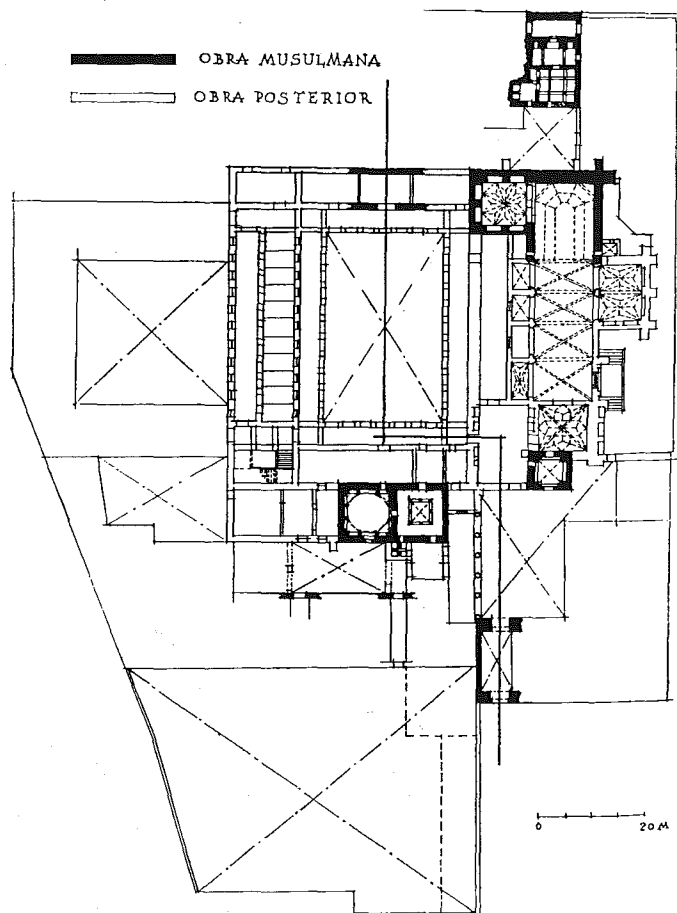
Aceptando que toda obra de arte nos lleva a una biografía, no entendida como mera cronología basada en documentos brutos —la voraz datofagia del historiador del arte— sino como pretexto (*el pasado es el momento de la identidad del hombre*, ha señalado Ortega), Chueca se ve arrastrado —desde los primeros estudios— hacia un proyecto de orden superior donde lo que realmente importa no es tanto conocer la biografía, ni tan siquiera la obra sino, y muy al contrario, entender cuál es esa identidad señalada. La historia es el proyecto sobre el que va a reflexionar, y el comentario que hiciera Garagorri sobre el maestro (*Ortega no ve sino ciencia por donde quiera. La moral es para él ciencia-ética y el arte ciencia-estética*)²⁶ se retoma por el joven arquitecto.

Chueca escribe su *Villanueva* y publica sus artículos sobre Ventura Rodríguez en los mismos momentos en que Ortega —todavía en el exilio— edita su primer texto sobre Velázquez: Ortega no es ya el filósofo *objetivista* que define Ferrater (1902–1913) ni el *perspectivista* que caracterizara el periodo 1914 a 1923²⁷; pero ello no quita para que Chueca conozca —como señalara— las *Meditaciones sobre el Quijote* o los escritos sobre El Escorial, además del *Hegel* y la *Historia* (1928) donde

la dimensión histórica parece cobrar singular importancia, o textos de una fase posterior —*En torno a Galileo*, de 1933; *Dilthey y la idea de la vida*, de 1934, o *Historia como sistema*, de 1935— donde se apunta cómo *El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia*, añadiendo poco más adelante *La historia es ciencia sistemática de la realidad radical que es mi vida*²⁸.

En un momento en el que la pobreza cultural domina aquella España (la *negrura espantable* a la que se refiriera Gaya Nuño), cuando ocurre que *...en los últimos años, sin saber por qué, las obras musicales y pictóricas que antes más conmovían han perdido mucho de su antigua edificación... Se han ensordecido y anulado*²⁹, el interés de Chueca por la arquitectura del pasado —ante el falso retorno a la historia de quienes propugnan el pastiche— supone retomar el punto interrumpido no tanto por la guerra como por el quiebro dado por Torres Balbás, abriendo de nuevo la puerta a la reflexión sobre la esencia de la arquitectura. A diferencia de un Torres Balbás que había propuesto valorar lo tradicional —lo popular— como punto de partida para comprender el sentido de «lo español», Chueca entiende —y es aquí donde se aprecia la influencia de Ortega— que *la incapacidad por mantener vivo el pasado es el rasgo verdaderamente reaccionario*³⁰, razón por la cual es necesario, contra la tradición misma, depurar críticamente la España que pervive y entrar, mediante la compañía sosegada de los clásicos, en contacto con un núcleo donde *la pobre víscera cordial de nuestra raza dé sus puros e intensos latidos*. El pro-

Tordesillas. Convento. Antiguo palacio de Alfonso XI. (*Invariantes castizos...*)





Nueva York. Cortland Street. (*Nueva York, forma y sociedad*, 1953).

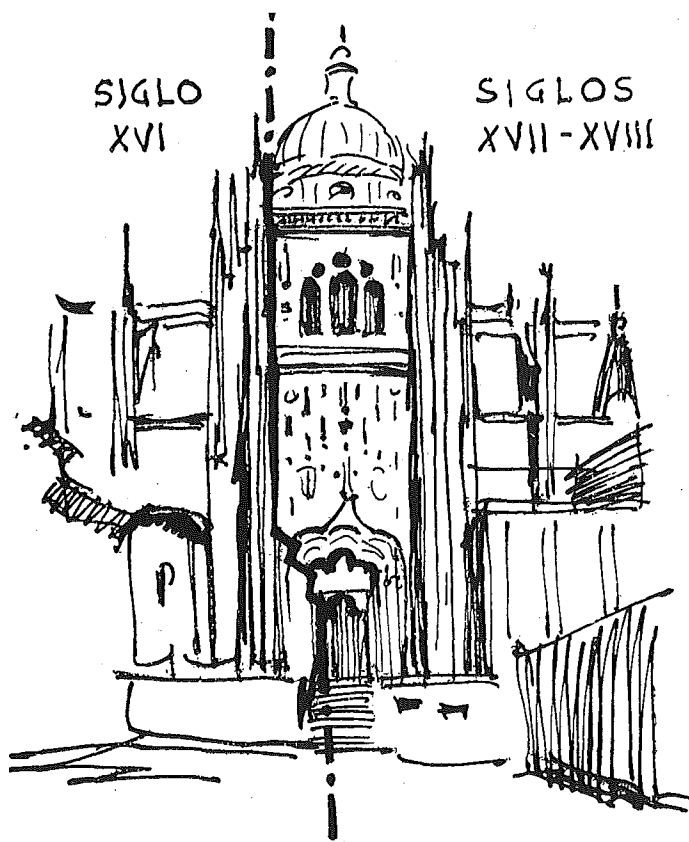
blema se plantea en encontrar lo genuinamente español: y desde esta reflexión Chueca inicia el estudio de la historia de la arquitectura, entendiendo además (cuán importante fue, en mi opinión, la introducción de Ortega al *Collar de la Paloma* traducido por García Gómez) la necesidad de desterrar una estética —la hegeliana— según la cual no caben más referencias que las normativas helenizantes, otro arte que el griego³¹.

En su reflexión sobre la historia, entre 1942 y 1947 —fecha en que publica los *Invariantes*— Chueca asume el razonamiento según el cual es necesario buscar lo real —lo profundo y lo latente— y no las apariencias; que es preciso reflexionar sobre las fuentes de las apariencias y no sobre la apariencia. Guiado por Lafuente Ferrari y Torres Balbás, es en esos años cuando entiende en qué medida la ocupación árabe supone en España una ruptura decisiva frente a la romanización existente: el fenómeno del islamismo, diría Ortega, fue un factor capital de la historia. España, señalaría Ortega en su estudio sobre *Velázquez, es una cultura fronteriza, la tierra donde colindan perpetuamente dos destinos antagónicos*.

Los estudios publicados por Torres Balbás se suman a las opiniones de Ortega y son determinantes cuando Chueca entiende cómo la difusión de la arquitectura islámica se produce sin que existan rupturas en la arquitectura española, perviviendo en lo esencial a través de godos, musulmanes y renacentistas con caracteres propios³². Entiende —y asume— un punto fundamental en la reflexión orteguiana: la historia del arte no es una evolución desde lo inhábil hacia lo certero (una historia aditiva), del mismo modo que tampoco es una evolución técnica ni un juego o una actividad suntuaria: valorado —como apunta Schmar-

sow— como una explicación habida entre el hombre y el mundo, una relación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o científica³³, Chueca buscará —como el Dilthey que entiende la historia *como una evolución de las visiones del mundo*— entender cuáles son los conceptos característicos de cada momento —de cada Visión— y es desde esta reflexión como propone el término *Invariante*. Porque los conceptos, entiende, son órganos de percepción en el mismo sentido que los ojos son órganos de visión, coherente con la idea apuntada por Ortega *...en lugar de desdeñar las realidades más próximas y suponer que éstas no merecen la atención del filósofo, éste debe esforzarse en desentrañar su significado*.

Dos textos de Ortega se configuran como fundamentales en la concepción de Chueca: uno, las *Meditaciones del Quijote*; el otro, un pequeño estudio que publica en *El Espectador* de 1927 sobre el Monasterio del Escorial. En el primero, señala cómo un español puede entender la figura del Quijote no desde el capricho personal ni el placer (no desde la curiosidad ni el mero deseo de conocimiento) sino desde una categoría más general de *saber a qué atenerse*, que supone alcanzar la orientación necesaria para poder vivir, origen radical de su filosofía. Tomando al Escorial como pretexto, valorándolo como actitud frente a la tradición (como intento por ir más allá de una tradición responsable del aniquilamiento progresivo de una posibilidad de España), Ortega entiende la necesidad de salvar lo español como altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida. Reivindicar el «carácter español» nada tenía ya en común con la pretensión de los hombres del 98 de encontrar «la veta brava del arte español».



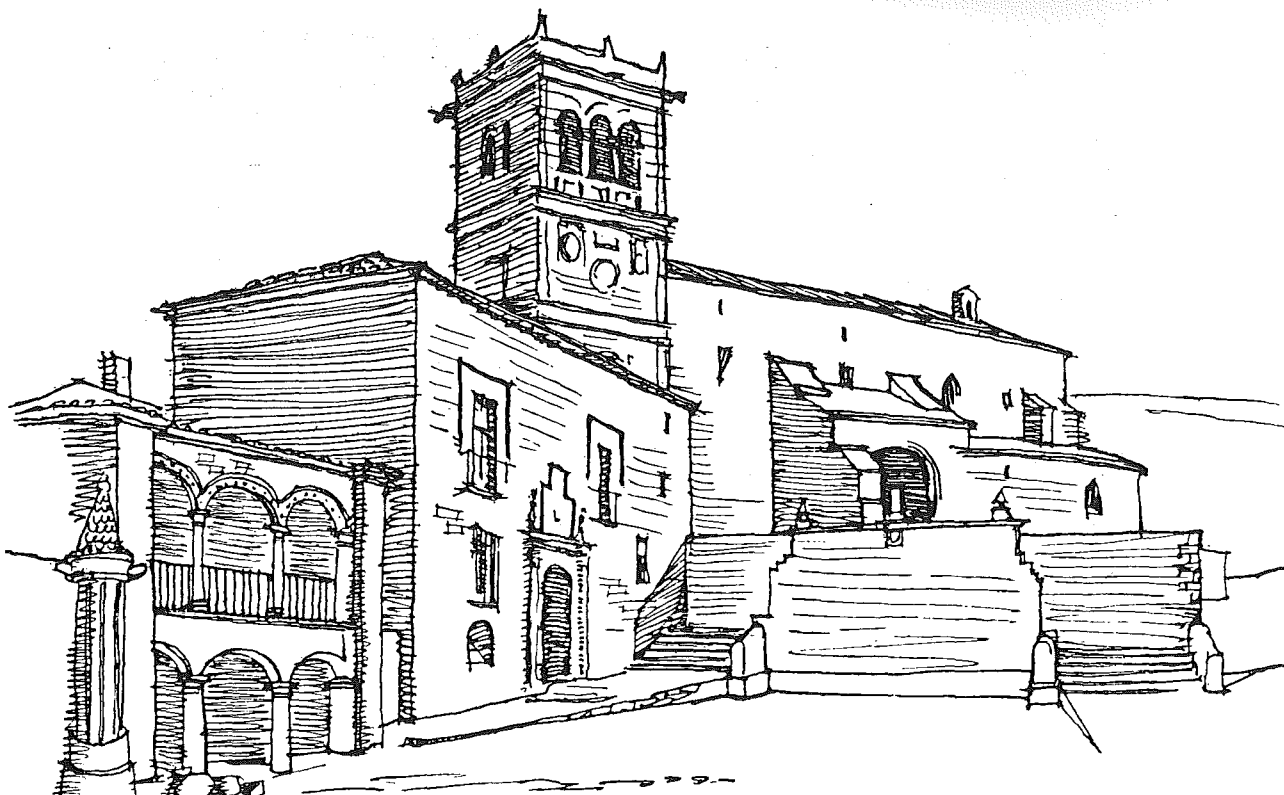
Catedral Nueva de Salamanca. Línea donde se interrumpió la obra en el siglo XVI por los hastiales norte y mediodía.

El carácter español se entiende en Ortega —como lo había entendido Dilthey y lo entenderá Chueca— desde la voluntad de ser guía, entendiendo que *...el individuo no puede orientarse en el universo sino a través de su raza, porque va unido a ella como la gota en la nube viajera*. Buscando entender cuál es la referencia, en *El tema de nuestro tiempo* se establecía cómo la teoría del conocimiento es punto de partida de la disciplina filosófica: apoyándose en la Biología y Psicología coetáneas, Ortega aceptaba que la realidad denotada por un término «sujeto» es, por así decirlo, un «medio» epistemológico. Este medio cognoscitivo no es, empero, ni puramente activo ni enteramente pasivo: comparable a un tamiz ocupado de continuo en cribar y seleccionar lo que los filósofos han llamado «lo dado», de ahí la posibilidad de considerar cada sujeto como un espejo de la realidad y como capaz de reflejar, aunque siempre desde un lugar determinado y a partir de una estructura concreta. La referencia a la tradición cobra nuevo sentido por cuanto lejos de valorarse como lo superficial —percepción debe entenderse como percepción de la profundidad— se convierte en *Invariante* de una cultura. *Los supuestos de una cultura no son influencia sino tradición: en una cultura basada en la tradición, los puntos comunes son obvios y no pueden llamarse influencia*. Entendiendo la necesidad de reflexionar sobre el presente, de establecer pautas que permitan salir de aquella ruina cultural tantas veces comentada, Chueca acepta la idea formulada en la *Historia como sistema* cuando se señala *La historia es ciencia sistemática de la realidad radical que es mi vida... El pasado no está allí, en su fecha, sino que esta aquí, en mí. El pasado soy yo*.

En pocos años Chueca pasa de estudiar la figura de Villanueva a enfrentarse a una valoración de la historia global, buscando comprender el sentido de la razón histórica: si en 1942 saca a la luz sus primeros artículos sobre la arquitectura de la Razón, en torno a 1947 publica dos más que importantes conjuntos de trabajos: los *Invariantes castizos*, el estudio sobre la *Catedral de Valladolid*; al mismo tiempo, prepara su trabajo sobre la *Catedral Nueva de Salamanca* y organiza sus reflexiones sobre *El Museo del Prado*, texto que se edita como una más de las *Misiones de Arte* que promoviera D. Pablo Gutiérrez Moreno. Aquellos años son más que fructíferos en la obra de Chueca, y desde su estudio de la historia empieza a desgranar su ideario, reflejando su pensamiento tanto la reflexión orteguiana como las ideas de Unamuno sobre la intrahistoria: frente a lo que comentaran los críticos del pasado sobre la falta de originalidad de la arquitectura española, Chueca reclama el hecho diferenciador de ser ésta cruce de dos culturas, destacando cuanto Oriente y Occidente han sido polaridad constante en la historia de España. Enfatiza la importancia de la «expresividad» de la arquitectura, por cuanto que ésta refleja el carácter esencial de un pueblo: *«la arquitectura es una ventana por donde podemos asomarnos a la intrahistoria que definiera Unamuno»*; los «supuestos» de una cultura —sus «circunstancias»— caracterizan el nivel a que ese arte ha llegado en su evolución y tienen como natural subsuelo todo ese pasado.

El estudio del monumento —el análisis detallado del mismo— da pie a analizar el volumen y buscar sus constantes en la arquitectura del pasado, tanto clasicista como islámico; estudiar qué supone el número y qué significa la geometría; la forma de organizar el espacio arquitectónico, su trazado y su ordenación; las constantes existentes en las proporciones o en el uso de la decoración... Aparentemente, cabría pensar que el estudio de la pieza arquitectónica le lleva a buscar la apariencia; sin embargo, lo que Chueca busca es entender y valorar lo esencial, lo profundo y latente.

Chueca rechaza tanto una imagen tradicionalista de España como se esfuerza en encontrar la esencia de lo que define como *invariante*; estudia cómo valorar el espacio, cómo se traba y cómo se ordena; analiza los volúmenes y su capacidad para maclarse; observa la relación existente entre decoración y proporción; y buscando comprender cuanto puede existir de común o unitario en los distintos momentos llega a definir lo que entiende por *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Es ahí donde, al tratar sobre *módulo*, señala cómo *... queda vinculada la Arquitectura, desde la más remota antigüedad, a un problema de conciencia humana. Es evidente que este problema surge porque el hombre se siente pequeño para dictar, a su capricho, las formas y medidas de las construcciones, y poco a poco entra en ellas el sentido religioso que le plantea cómo la conciencia le ayuda e ilumina al hombre en tan duro trance*. Buscando comprender cuáles son las constantes en el hombre, analiza conceptos tales como *geometría* y *memoria* a lo largo de la Historia de la Arquitectura española, profundiza en el sentido que *módulo* y *número* tienen en el pasado arquitectónico, buscando comprender cómo se da el paso entre el gótico y el renacimiento, profundizando en la idea de evolución y voluntad creadora del Arte, o entendiendo mozárabe y mudéjar como antagónicos.



Morón de Almazán. Plaza. (*Invariantes castizos...*)

porque, frente a ellos, estudia lo que significa la estratificación en la España moderna.

Entendiendo que el auténtico pasado está profundamente ligado al presente y sobrevivirá al futuro —es decir, a la esencia—, con sus trabajos abre una línea de reflexión más que singular en el campo de la historia del arte y de la arquitectura. Sus textos dejan de ser eruditas monografías (o abstractos y vacíos textos, escritos a vuelapluma por tantos de sus contemporáneos) porque, frente a la cultura del dato, él destaca y valora. Y al enfatizar el carácter pluridisciplinar de la Historia de la Arquitectura, al abrir la posibilidad de entenderla como parte de la Historia de las ideas, Chueca no sólo interviene en el debate de su tiempo sino que establece las bases de una reflexión, genera un sistema.

En la primavera de 1951 Fernando Chueca viaja a Estados Unidos y durante casi un año (hasta mayo de 1952) estudia —gracias a una beca de la Academia de San Fernando— la arquitectura y el urbanismo americanos. Visita Nueva York, Washington, Filadelfia y Chicago y de aquel viaje no sólo publica —hombre de pluma fácil— un libro con sus impresiones (*Nueva York, forma y sociedad*) sino un trabajo sobre *Viviendas de renta reducida en Estados Unidos, un estudio sobre los conjuntos a gran escala y sus repercusiones en materia de urbanismo* que influyen y determinan el camino de la nueva arquitectura española.

Marcha a Estados Unidos para estudiar arquitectura moderna casi en los mismos meses en que Ortega viaja a Darmstadt para participar, junto con Martin Heidegger, en unas jornadas sobre el abstracto título de «Hombre y Espacio» (*Mensch und Raum*), recientemente estudiadas por Gregorio Morán. Sabíamos cómo

mo la comunicación de Heidegger (*Bauen, Wohnen, Denken*) «Construir, habitar, pensar», influyó posteriormente en algunos españoles, Chillida, por ejemplo. Pero aquel debate fue ajeno a un Ortega que identifica el tema de la reunión con un debate sobre «el estilo en arquitectura». Y rechazando cualquier referencia a su tiempo, señalaría ...*desde la Revolución Francesa no hay propiamente arquitectura*. E ignorando ahora tanto la referencia orteguiana como la recomendación unamuniana que aconsejaba alejarse de la *europización* de España, Chueca se enfrenta en América al problema de la vivienda, a las soluciones dadas a los bloques abiertos, a una modernidad que entiende la vivienda no desde la referencia a un nuevo estilo sino desde el análisis de circulaciones en planta, desde la voluntad por comprender cuál es la gestión del suelo y la política de vivienda municipal o privada desarrollada en USA, que estudia la posible industrialización de los elementos constructivos, superando así las normas definidas por un Moya que todavía reclama la utilización de las bóvedas tabicadas.

Por vez primera Chueca se enfrenta a la arquitectura moderna, olvidando la referencia a la arquitectura histórica: además de pasear y conocer (aquel viaje fue comentado por Barbara Salomon en uno de sus libros) la realidad americana, Chueca estudia experiencias como las desarrolladas por la incitativa pública (*New York City Housing Authority*) y semipública (*Metropolitan Life Insurance Co.* y *New York Insurance Co.*), analizando el sentido de la nueva arquitectura funcional. El trabajo de Chueca es más que sorprendente si pensamos que en aquellos momentos la Dirección General de Regiones Devastadas continuaba su labor —Cárdenas ofrecía las soluciones— recurriendo al

pastiche popular; el Instituto Nacional de la Vivienda –y la figura de Fonseca era clave, al definir nuevas ordenanzas de viviendas económicas– pretendía construir unas cuantas viviendas al año y la Obra Sindical del Hogar construía en aquellos mismos momentos su gran ejemplo de arquitectura madrileña, las viviendas del Barrio del Pilar (esquina de lo que se llamaba la Pista de Barajas y Francisco Silvela) con proyecto de Gámir y Vallejo.

Fracasado el Plan Nacional de vivienda que propugnara Girón en 1949, el viaje de Chueca se realiza cuando sólo unos pocos (Sostres o Coderch en Barcelona) reflexionan sobre qué debe ser la vivienda moderna. El erudito, el historiador del pasado asume ahora la línea que en su día abriera Torres Balbás al comentar cuál debía ser la arquitectura de su tiempo (cuanto, por ejemplo, el artículo de Torres Balbás sobre *la arquitectura de los parias* recuerda el trabajo de Ortega sobre *La expulsión de las derechas*) y su trabajo ofrece una visión del problema que nunca desde el INV o el OSH se había planteado. Consciente de que significa reconvertir la industria de guerra y cuál es la política de construcción de viviendas aprovechando una industria de transformación, Chueca comenta la experiencia americana de la *United States Housing Act* de 1949, estudia las *Low-rent Public Housing*, comenta la política que busca construir 810.000 viviendas en seis años, detalla los mecanismos legislativos, recursos económicos y directrices financieras y, junto a los mecanismos de control y gestión, analiza aspectos tales como la definición de los bloques, las distribuciones de las viviendas, los equipamientos y dotaciones de las mismas o el mobiliario existente.

El texto de Chueca es recibido por una joven generación de arquitectos entre los que se encuentran Sáenz de Oíza, Sobrini, Cubillo, Reina, Vázquez de Castro..., muchos de los cuales empiezan a colaborar tanto con cooperativas dependientes de la Iglesia (Hogar del Empleado) como con el Ministerio de Trabajo (INV, poblados de absorción, concurso de 1954 para los poblados dirigidos...) y se convierte en referencia clave para reclamar el rechazo a una arquitectura todavía artesanal (mano de obra barata y altamente cualificada) incapaz de solventar los problemas derivados de la escasez de viviendas. En su libro, Chueca señala la necesidad de establecer *Standard* en la construcción y ofrece distintos modelos de plantas, algunas de las cuales califica como «*excelentes*», otras como «*aceptable*» y otras, por último, como «*inaceptable*». Tras dimensionar y definir los distintos espacios en la vivienda, tras señalar cuál debe ser la disposición correcta de camas gemelas en una habitación o reflexionar sobre la relación de la zona de estar con el resto de la vivienda, lo que es evidente es que con su propuesta introduce las bases del nuevo funcionalismo, de lo que puede ser la nueva arquitectura moderna.

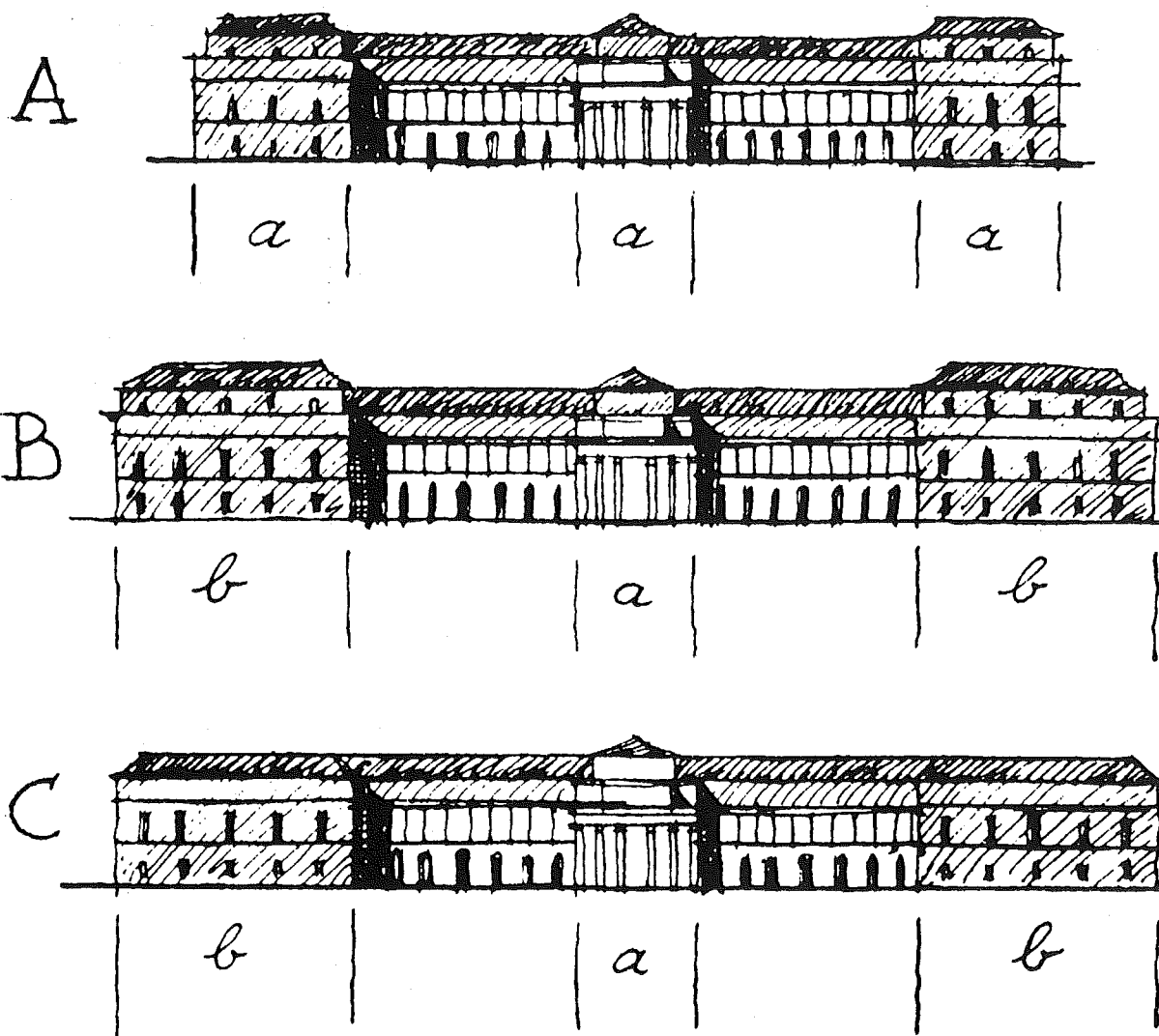
Es preferible equivocarse al intentar la belleza partiendo de las formas y necesidades actuales que acertar en la trivial resolución al copiar un viejo estilo. El comentario de Ortega, en 1917, tiene sentido y fuerza en la propuesta de Chueca; y desde esta intención es como, en 1952 –al poco de su vuelta– se convoca en Granada –en la Alhambra– la reunión de un pequeño grupo de arquitectos que ... *dispuestos de antemano a estudiar con amor uno de los más peregrinos*

monumentos de la civilización humana, queriendo buscar su más radical contemporaneidad, deciden hablar y debatir sobre la arquitectura del pasado; y con motivo de la reunión, Chueca redacta el *Manifiesto de la Alhambra*.

Desde el primer momento aparece en el texto la crítica a los vaivenes y explosiones incontinentes de un género español mal entendido. ...*La honda crisis espiritual por la que ha pasado España en los últimos tiempos y que puede remontarse a la fecha del derrumbamiento de nuestro Imperio Colonial, en 1898, no ha dejado de reflejarse, y en grado superlativo, en el terreno de la Arquitectura.* Desde esta idea, desde la voluntad de encontrar una constante o desde la pretensión de definir en qué sentido el Arte nace como diferenciación de la necesidad radical de la expresión que hay en el hombre, surge un *Manifiesto de la Alhambra* entendido como reflexión sobre la historia a partir de la enseñanza de Ortega.

NOTAS

1. Juan de la Encina, *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960*. México, 1982.
 2. Orden del Ministerio de Gobernación de 24 de febrero de 1940. *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. Año II, nº 29–30, Julio 1942, p. 9, julio 1942.
 3. En el catálogo de la Exposición sobre La Barraca que, en 1974, organizó la Galería Multitud de Madrid aparecía, por primera vez, referencia a la participación de Chueca en La Barraca. Igualmente, en APAA de 1934 aparecen noticias sobre la participación de Chueca como representante de la FUE de Arquitectura en reuniones estudiantiles celebradas en París.
 4. Archivo Histórico Nacional, Salamanca, Sección Guerra Civil. En 1974, con ocasión de la exposición sobre Luis Lacasa que se organizó en el COAM, tuve ocasión de consultar la ficha que sobre Fernando Chueca Goitia existía en el citado Archivo.
 5. R. Carande, *Galería de Raros*. Madrid, 1982. Sobre el Cruce-ro Universitario por el Mediterráneo, ver el catálogo de la Exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes, 1995.
 6. G. Morán, *El Maestro en el Erial*. Barcelona 1998, p. 148 y siguientes. Sobre la opinión de los jóvenes falangistas de la época acerca de las conferencias de Ortega, ver la revista del SEU *Alferez*. La opinión de Lafu Entralgo *No todo fue erial* se publica en el diario *El País* de 16 de abril de 1998.
- Sobre el posible rechazo de la juventud a Ortega –rechazo del que el propio Ortega era consciente–, él mismo señalará cómo ...*toda una generación de muchachos ni me ha visto ni me ha oído y este encuentro con ella es para mí tan problemático que sólo puedo aspirar a que, después de verme y oírme, sientan el deseo de repetirse... los versos del romancero viejo que refieren lo que las gentes cantaban al Cid... cuando éste, tras años de expatriación en Valencia... volvió a entrar en Castilla y que empiezan ...Viejo que venís el Cid/ viejo venís y florido.* J. Ortega y Gasset, *Obras Completas I*, p. 443.
- Sobre los «almogávares de la erudición», ver J. Ortega y Gasset, *El arte de este mundo y del otro*. *Obras Completas I*, 186–205.
7. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, IX, 494.
 8. S. de Madariaga, *España: ensayo de historia contemporánea*. Madrid 1978, p. 94.
 9. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, I, 435.
 10. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, I, 362.
 11. J. Marías, *Ortega II. Las trayectorias*. Madrid 1983, p. 165.
 12. Un tema interesante sería contrastar tres formas diferentes de ver una conferencia: Si Ortega había señalado cómo *Cada conferencia... es un animal, un organismo individual que tiene su biografía posible, de una vida que suele durar una hora. Lo que el orador dice es solamente uno de los órganos de aquel ente fugaz, tal vez sólo el esqueleto...* (*Obras Completas*, II, 451–2), F. Chueca, en su *Materia de recuerdos* (Madrid 1967), transcribía la carta que su padre, D. Angel Chueca, le envió tras una de las conferencias de Ortega, en el curso de 1949; a su vez, L. Martín Santos, en *Tiempo de si-*



Museo del Prado. Relaciones posibles de los diversos cuerpos de la fachada occidental.

lencio (Barcelona, 1985, p. 133), ironizaba sobre Ortega destacando cómo éste se había dirigido al público, en un texto más que cruel... Solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a bajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-todo-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo:

Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa), es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa) muy distinta (pausa) de la manzana que veo yo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación)...

Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa) la vemos con distinta perspectiva (tableau).

13. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas* I, *Meditaciones del Quijote*, Meditación primera.
14. L. Torres Balbás, «La enseñanza de la Historia de la Arquitectura», en *Arquitectura*, febrero 1923.
15. L. Torres Balbás, «Mientras se labran los sillares», en *Arquitectura*, junio 1918.
16. L. Torres Balbás, «El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, octubre 1918.

17. L. Torres Balbás, «Mientras se labran los sillares», en *Arquitectura*, junio 1918.
18. L. Torres Balbás, «El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, octubre 1918.
19. M. Unamuno, *En torno al casticismo*. Madrid 1986, p. 33.
20. L. Torres Balbás, «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española», en *Arquitectura*, septiembre 1919.
21. F. Chueca Goitia, *Materia de recuerdos*. Madrid 1967.
22. E. Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*. Madrid 1970, p. 56. Cita las *Meditaciones del Quijote*, *Obras Completas* I, Meditación primera, cap. 1.
23. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, IX, 494 citado en Lafuente Ferrari, op. cit., p. 159.
24. J. Ortega y Gasset, *Velázquez*. Madrid, 1959, p. 91.
25. E. Lafuente Ferrari, op. cit., p. 155.
26. P. Garagorri, *Unamuno, Ortega, Zubiri*. Madrid 1968, p. 182.
27. J. Ortega y Gasset, *Velázquez*. Madrid, 1959, p. 94.
28. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, I, 41.
29. E. Lafuente Ferrari, op. cit., p. 78.
30. *La muerte de lo vivo es la vida... Esto es lo que no puede el reaccionario: tratar el pasado como un modo de vida... El reaccionarismo radical no se caracteriza en última instancia por su desamor a la modernidad, sino por su manera de tratar el pasado*. J. Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*, *Obras Completas* I, 373.
31. La introducción de Ortega al *Collar de la Paloma* tiene fecha de 1952; los comentarios sobre las apariencias figuran en las *Meditaciones del Quijote*, *Obras Completas* I, 373.
32. E. Lafuente Ferrari, op. cit., p. 177.
33. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, I, 186-205.
34. P. Garagorri, op. cit., p. 15.